

DE LA MUERTE POR AMOR AL AMOR POR LA MUERTE: LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA POESÍA MEDIEVAL EUROPEA

Luis MARTÍNEZ-FALERO
Universidad Complutense de Madrid

La Muerte es, sin duda, uno de los temas universales, no solo de la literatura, sino de cualquier producción intelectual del ser humano. Así, hallamos formas simbólicas representándola en el Paleolítico Medio y, sobre todo, en el Neolítico, tanto con la figura de la diosa-pájaro (diosa de la fecundidad, la muerte y la regeneración) como con los esqueletos de determinados animales que acompañaban al difunto en los enterramientos¹. Esta diosa-pájaro, transformada en sirena (mujer alada), aparece todavía en los enterramientos de la época minoica, cediendo también sus alas a los hijos de la Noche, Hypnos y Thanatos, como hallamos en la decoración de vasos ceremoniales en Grecia². Otros símbolos clásicos de la Muerte, de largo recorrido histórico, son la balanza para el pesado de las almas (que ya encontramos en el *Libro de los muertos* egipcio y en Homero), la rueda de la fortuna, la calavera o la polilla (que nos muestra uno de los mosaicos de Pompeya) como indicación de la transformación en otra vida, símbolo también procedente del Neolítico. No obstante, quizá la representación de la Muerte por excelencia en el mundo clásico sea la del sueño, asimilando así a los dos hijos de la Noche. El sueño permite no solo acceder al trasmundo de manera provisional, sino que supone una forma cercana a la muerte, como señala Cicerón en el «Sueño de Escipión» (*Sobre la república* 6.10.10).

Esta concepción de la muerte como sueño se va a cristianizar muy pronto, pues se halla muy cercana a la visión que de la muerte ofrece el Antiguo Testamento, lo que permite modelar el comportamiento

¹ Marija Gimbutas, «La religión de la diosa en la Europa mediterránea», *Tratado de antropología de lo sagrado. [3] Las civilizaciones del Mediterráneo y lo sagrado*, J. Ries (coord.), Madrid, Trotta, 1997, pp. 41-62; p. 48. Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela, 2005, p. 82.

² «La sirène ailée, quoique relativement rare, n'est pas en symbolique, une représentation tout à fait inusitée: sur les pierres gravées égyptiennes elle apparaît telle que le symbole de la Mort, et Jacques de Vitry la nomme et la compte parmi les "oiseaux de mer, bien qu'elles soient de véritables monstres"», Rémy de Gourmont, *Le latin mystique, les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 167. Para Hypnos y Thanatos: Francisco Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia clásica*, Madrid, Trotta, 1995, pp. 27-35.

religioso de los fieles³. Entre estas ideas, firmemente unidas a lo doctrinal, se halla el *sueño* en espera de otra vida, por lo que en los tratados doctrinales el sueño sustituyó al concepto de una muerte asumida como definitiva⁴. Así, desde las visiones de ermitaños, con la *Visio Philiberti* como máxima expresión, hasta el mismo arranque de la *Commedia* de Dante, el sueño (con todas sus reminiscencias clásicas) se convierte en un simulacro de muerte que permite llegar al trasmundo, pero también regresar de él, por lo que desempeña un importante papel doctrinal en la Edad Media. Y en ese trasmundo también se encuentran los castigos eternos. Por ello, una de las representaciones iconográficas medievales más habituales de la Muerte es el Diablo mismo (representado en muchas ocasiones por un dragón), que devora a los impíos, en una suerte de muerte sin retorno.

En este contexto doctrinal, otros símbolos se cristianizan en la Edad Media, como la balanza o la rueda de la fortuna, que en algunas *artes de bien morir* se convierte en una rueda de tortura para los pecadores; o las sirenas, convertidas en arquetipos de la lujuria. A partir de la figura mitológica de Jano, tras la epidemia de peste de 1348, la Muerte victoriosa, que dispara sus flechas, adquiere una figura que puede mostrar cuatro rostros, en un códice del siglo XIV de los *Documenti d'Amore* de Barberino⁵.

Así pues, hemos fijado a grandes rasgos el marco en el que se inscribe la literatura europea medieval, en torno al tema de la Muerte, objeto de nuestro estudio. Veremos a continuación cómo lo sentimental, lo fúnebre y lo doctrinal se articulan en torno a un imaginario que abarca el ámbito europeo (sobre una importante base provenzal, que será la que analizaremos con mayor detalle) y que, a causa de algunos avatares históricos, se plasmará en las diferentes literaturas con algunas diferencias, así como de qué manera se reutilizan símbolos que proceden del mundo clásico o de los pueblos prerromanos, si bien algunas de esas representaciones forman parte del aparato simbólico del ser humano (tal vez) desde sus mismos orígenes.

1. LA MUERTE POR AMOR Y EL DOLOR POR LA MUERTE

La muerte real y la muerte fingida son los ámbitos en torno a los cuales se articula el imaginario literario medieval acerca del tema que nos ocupa. El trovador, y por extensión los cultivadores de la poesía en otras tradiciones literarias europeas, habla de su 'muerte' ante la imposibilidad de alcanzar los favores de su dama, por lo que

³ Danièle Alexandre-Bidon, *La mort au Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècle)*, París, Hachette, 1998, p. 15.

⁴ D. Alexandre-Bidon, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures II*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1932, p. 370.

es el desdén de ésta, dadora de la vida y de la muerte, *señora* en el sentido feudal del término, la causa más habitual de esta muerte por amor. Los ejemplos serían innumerables tanto en la lírica provenzal, como en la gallego-portuguesa, la alemana de los *minnesingers* o la de los poetas del *dolce stil novo*. Podemos citar a Bernart de Ventadorn como autor emblemático que recoge y desarrolla este tópico, en «Can vei la lauzeta mover», por ejemplo. En la lírica gallego portuguesa, encontramos este tópico muy arraigado en la cantiga de amor, influenciada en su origen por la *cansó* provenzal. Así, aparece en cantigas de Fernán Rodríguez de Calheyros («Non á ome que m'entenda»), Pero d'Armea («Senhor, vej'eu que avedes sabor»), Pay Soarez de Taveyros («Como morreu quen nunca ben») o Alfonso X («Poys que m'ey ora d'alongar»), entre muchos otros.

No obstante, en estas líricas se introducirán variantes que renovarán el tópico del desdén, al menos en el contexto de situaciones distintas en que se desarrolla la queja amorosa reflejada en el poema. Por ejemplo, Raimon Jordan sitúa su muerte por amor (en el poema «Amors, no'm posc partir ni dessebrar») al emprender un viaje por mar:

III. Et eu sentí la mort apropiar
s'ela no'm val vas cui mos cors adora,
cui eu am tan que d'als non posc pensar;
e ja socors no cre que'm fass'abora,
car negun bel semblan d'amor no'm fai,
e si'm promes anc re, ar m'o estrai,
per qu'eu conosc que sui pres del fenir,
mas eu non posc que cujava'l fugir.⁶

En la lírica gallego-portuguesa, Pay Soarez de Taveiros muere de amor a causa del matrimonio de su dama, máxima expresión del desdén, sin duda:

Meus olhos, quer vus Deus fazer
ora veer tan gran pesar
onde me non poss'eu quitar
sen mort', e non poss'eu saber
por que vus faz agora Deus
tan muito mal, ay olhos meus!
Ca vus faran cedo ver
a, por que eu moiro, casar,
e nunca me d'ela quis dar

⁶ «III. También yo siento la muerte próxima si no me ayuda aquélla que mi corazón adora, y a la que amo tanto que no puedo pensar en otra cosa; aunque no creo que me socorra a tiempo, pues no me muestra buen semblante de amor, y si alguna vez me prometió algo, ahora me lo rehúsa; por lo que noto que estoy cerca de fenecer, pero no puedo huir como creía», en Martín de Riquer (ed.), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 579.

ben, e non poss'or'entender
por que vos faz agora Deus
*tan muito mal, ay olhos meus! [...]*⁷

O el desdén viene motivado porque la amada es monja, como en la cantiga «Non est a de Nogueyra a freyra que m'en poder ten», de Pedr' Eanes Solaz, cuyo estribillo repite: «E moyro-m'eu pola freyra... / mays non pola de Nogueyra».

Otra causa de la muerte por amor es la ausencia de la dama, como hallamos en Peire Bremon lo Tort («Mei oll an grant manentia»), cuyo principio introduce ya este motivo de la lírica amorosa:

I. Mei oll an grant manentia
 aguda en lor baillia;
 ara·m pesa car viurei,
 que ja mais non aurei;
 ar m'en voill del tot giquir
 e no·l poirai mais cobrar,
 e laissarai mi morir,
 c'om ses joi non deu durar.⁸

El desdén y la ausencia son los motivos que articulan la *cansó* de Aimeric de Belenoi «Pois Dieus nos a restaurat», donde el trovador parte desde Cataluña hacia Provenza, ya que Ramón Berenguer IV ha sido restaurado como conde. Allí encontrará a su dama, desdénosa y cruel:

IV. Anc despueis que m'ac mandar
 que non la vis nuill jornal,
 non aic mais d'ir'e de mal,
 ni no·n trop guirença;
 per qu'eu m'en torn part Durença
 morir, pos vas mi·s revella [...]⁹

A veces el poeta prefiere morir a dirigirse a su dama, siendo el temor a hablar otro motivo común de la lírica provenzal y la gallego-

⁷ «Ojos míos, ahora Dios os quiere hacer ver tan gran dolor donde no me puedo apartar sin la muerte, y no puedo saber por qué os hace ahora Dios tanto daño, ¡ay ojos míos! / Pues pronto os harán ver casar aquélla por la que yo muero; y (Dios) nunca me quiso dar bien de ella, y ahora no puedo entender por qué os hace ahora Dios tanto daño, ¡ay ojos míos! [...].», en Gema Vallín (ed.), *Las Cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 178-179.

⁸ «I. Mis ojos han tenido en su poder gran riqueza. Ahora me pesa vivir porque nunca más tendré gozo; ahora quiero abstenerme completamente [de vivir] y no lo podré recuperar; y me dejaré morir, pues hombre sin gozo no debe existir», en M. de Riquer, *op. cit.*, p. 516.

⁹ «IV. Desde que me ordenó que no la viera, ni un solo día tengo otra cosa que tristeza y dolor y no encuentro alivio. Así pues, me vuelvo más allá del Durença para morir, ya que es tan rebelde conmigo [...].», en M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1303.

portuguesa. Lo hallamos claramente expuesto en la *cansó* «En cosirer et en esmai», de Bernart de Ventadorn, con la contradicción lógica ante la duda de si hablarle o no:

III. E doncs, pois atressi-m morrai,
dirai li l'afan que m'en ve?
Vers es c'ades lo li dirai.
No farai, a la mia fe,
si sabia c'a un tenen
en fos tot'Espanha mia;
mais volh morir de feunia
car anc me venc en pessamen.¹⁰

También es el motivo que articula, por ejemplo, la *cansó* de Guiraut de Bornell «Ai las, com mor! Quez as amis?» o la cantiga de Pero García Bungalés «Se eu soubess'u a eu primeira vi», cuya tercera estrofa concluye: «...moyr'eu, e non lhi posso ren dizer»¹¹.

También está presente esta muerte por amor en la cantiga de amigo, de origen popular y voz femenina, donde se lamenta la ausencia o la tardanza del amigo, como en la cantiga de Don Denis Rey de Portugal «Non chegou, madr'o meu amigo», cuyo estribillo nos repite: «Ai madre, moiro d'amor!». El reflejo en la poesía provenzal debe situarse en la obra de las trovadoras, donde se canta al amor desde la perspectiva femenina, con unos referentes físicos (simbólicos o no) más marcados, como sucede asimismo en la cantiga de amigo. Por ejemplo, la trovadora Castellóza, en su *cansó* «Ja de chantar non degr'aver talan», dice morir de amor por el amigo:

II. Ai! bels amics, sivals un bel semblan
mi faitz enan
qu'ieu moira de dolor [...]¹²

Quizá el origen tanto de esta muerte por amor como de esa perspectiva física de la relación sentimental¹³ deba situarse en las jarchas de la serie árabe (siglo XI), donde una voz femenina asegura: «Yā mammā si no lēša l-ŷinna / altesa morréy [...]» (Jarcha XXXb)¹⁴. Por

¹⁰ «III. Y entonces, pues así moriré, ¿le diré el afán que me viene de ella? Ciertamente es que en seguida se lo diré. No lo haré, a fe mía, aunque sepa que al instante toda España fuese mía; prefiero morir de coraje, pues nunca me vino al pensamiento», en M. de Riquer, *op. cit.*, p. 367.

¹¹ Carlos Alvar y Vicente Beltrán (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Barcelona, Alhambra, 1989, p. 197.

¹² «II. ¡Ay!, hermoso amigo, por lo menos ponédme un rostro amable antes de que muera de dolor [...].», en M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1328.

¹³ Véase como ejemplo la jarcha de una moaxaja anónima: «Non t'amarēy illā kon aš-šarti / an taŷma' jaljālī ma'a qurti» [«No te amaré sino con la condición / de que juntes mi ajorca del tobillo con mis pendientes»], en Emilio García Gómez (ed.), *Las Jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 148-149.

¹⁴ «Oh madre, si no cesa la locura (de amor), / en seguida moriré [...].», en E. García Gó-

tanto, el tópico habría nacido en un contexto doctrinal y literario distinto (incluso fuera del *amor udri* de carácter platónico), para quedar inserto más tarde en una lírica marcadamente platónica, al menos en su planteamiento.

Todo este código de la poesía de tema amoroso aparece asimismo reflejado en el *roman courtois*: es la misma angustia que hallamos, por ejemplo, en Erec y en Cligés ante el temor a hablar o de encontrarse, respectivamente, con Enide y con Fenice, en sendas producciones de Chrétien de Troyes, en donde acaba venciendo el *fin' amor*, frente al amor desordenado de Tristán e Iseo, aun cuando Cligés se enamora de la prometida de su tío, al que una providencial muerte elimina del camino de los enamorados. En el caso de Cligés, el tormento del amor prohibido y la pasión desatada en la ausencia de Fenice nos aproxima bastante al contenido de los poemas amorosos anteriormente indicados. No en vano Chrétien de Troyes se vio influenciado en su poema «D'Amors ke m'ait tolut a moy» por el poema de Ventadorn «Can vei la lauzeta mover»¹⁵. Ni tampoco es extraño, por ejemplo, que Rigaut de Berbezilh comience una *cansó* citando a Perceval («Atressi con Persavaus») o que en el *planh* de Guiraut de Calanson «Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz» se equipare al difunto con Artús, o que en la cantiga de amigo de Johan García de Guilhade «Per boa fe, meu amigo» se cite a Blancaflor y Flores, personajes emblemáticos también del *roman courtois*.

Sin embargo, las críticas hacia los tópicos recogidos en la lírica amorosa provenzal (y, por ende, en la de aquellas literaturas influidas por ésta), y que se inscriben en el amor cortés, comenzaron muy pronto. Así, en un poema satírico, Peire Cardenal («Ar me puese ieu lauzar d'Amor») lleva a cabo una parodia textual de una *cansó* de Giraut de Bornelh, donde subvierte todos los tópicos pertenecientes al sufrimiento del enamorado:

III. Ni dic qu'ieu mor per la gensor,
 ni dic que'l bella-m fai languir,
 ni non la prec ni non l'azor,
 ni la deman ni la dezir;
 ni no-l fas homenatge,
 ni no-l m'autrei ni-l me soi datz,
 ni non soi sieus endomenjatz,
 ni a mon cor en gatge,
 ni soi sos pres ni sos liatz,
 anz dic qu'ieu li soi escapatz.¹⁶

mez, *op. cit.*, p. 339.

¹⁵ M. de Riquer, *op. cit.*, p. 384.

¹⁶ «III. Ni digo que muero por la más gentil, ni digo que la hermosa me hace languidecer, ni le ruego ni la adoro, ni la requiero ni la deseo; ni le presto homenaje, ni me entrego ni me he dado a ella, ni soy su servidor, ni tiene mi corazón en prenda, ni soy su preso ni su atado, sino

Otro tanto realiza Pero García Burgalés en una cantiga de escarnio dedicada al trovero Roy Queymado («Roy Queimado morreu con amor»), llevando a cabo una parodia temática centrada en el tópico de la muerte fingida por el enamorado. Precisamente Pero García Burgalés dedicó una composición híbrida, entre la cantiga de amor y el *pranto*, a su amada muerta («Se eu a Deus algún mal merecí»), donde no muere de amor, sino que lamenta no haber muerto antes que ella:

[...] E por meu mal, amigos, non morrí
hu eu primeir' oý d'ela dizer
que moirera; ca podera perder,
uedes qual coyta, per moirer logu í:
a coyta de quantas Deus fez maior,
en que eu uiuo polo seu amor,
pero que nunca ben d'ela prendí.¹⁷

Así, la muerte fingida nos conduce hacia la muerte real, hacia una forma de expresión que nos habla del dolor por la pérdida, de una literatura sometida a los cauces de la retórica epidíctica y de la métrica, dando forma a los sentimientos del poeta (sinceros o no) y, sobre todo, a la doctrina cristiana.

El modelo para la poesía elegíaca, de tipo épico-narrativo, procede de Columbanus de Saint Trond y su *planctus* por Carlomagno, el «Planctus de obitu Karoli», escrito hacia el año 814, si bien su música fue compuesta en el siglo XIII. En esta composición, integrada por sesenta versos (en grupos de dos versos con estructura acentual, rematados con el estribillo «Heu mihi misero!»), se enumera la conmoción universal que supone la muerte del emperador, así como una invitación a llorar esta muerte y una sucesión de preces dirigidas al Espíritu Santo y a Cristo por la eterna salvación del difunto¹⁸. Este tipo de composiciones, pertenecientes al canto gregoriano, abrió una vía para el lamento por la muerte de un personaje de elevada condición, aunque también encontramos *planctus* de tipo religioso (como los dedicados a la Virgen, cuya cumbre en castellano sería el «Planto que hizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo», de Berceo), los dedicados a los santos o el de tipo moral, sea para lamentar las crisis que sufrió la Iglesia, sea para desarrollar, al hilo del llanto de Jeremías, una serie de escenas bíblicas (p. ej. el «Plantus David super Saul et Jonatha»), como el compuesto por Pedro Abelardo («O quanta qualia

que digo que me he escapado de ella», en M. de Riquer, *op. cit.*, p. 1490.

¹⁷ C. Alvar y V. Beltrán, *op. cit.*, p. 198. «Y por mi mal, amigos, no morí / donde yo oí por primera vez decir de ella / que había muerto; pues la podría perder, / ved qué pena, por morir entonces: / la mayor pena de cuantas manda Dios, / en que yo vivo por su amor, / pero que nunca tomé de ella ningún bien//». La traducción es nuestra.

¹⁸ Columbanus de Saint Trond, «Planctus de obitu Karoli», *Pœtæ latini ævi carolini*, I, E. Dümmmler (ed.), Berlín, 1881, pp. 435-436.

sunt illa sabbata»), donde, además, deja entrever sus desgraciados amores con Eloísa. Esta poesía de tema religioso, que pronto pasó a los cantos populares, influyó en la lírica provenzal anterior al siglo XIII. Como señala Milá y Fontanals, tanto los *planctus* dedicados a la Virgen como a los santos, y las vidas versificadas, que amplifican la alabanza inserta en este tipo de poesía, poseen su correlato en el *planh* provenzal. Valgan como ejemplos el *planh* de la Biblioteca de Aix dedicado a la Virgen o el manuscrito de la iglesia de Àger que recoge el «plant de Sent Esteve»¹⁹.

En el plano de la poesía profana, el primer *planh* lo debemos a Cercamon (primera mitad del siglo XII), «Lo plaing comenz iradament», dedicado a la muerte de Guillermo X de Aquitania y VIII de Peitieu, hermano de Leonor de Aquitania. En esta composición, Cercamon introduce un tópico que consiste en considerar también muertas las virtudes que adornaban al fallecido. En este sentido, la estructura del *planh* sería la siguiente: invitación al lamento, linaje del difunto, enumeración de tierras o personas entristecidas por su muerte, elogio de las virtudes del difunto, la oración por la salvación de su alma y el dolor producido por su muerte²⁰. En buena medida se trata de una adaptación de la preceptiva fijada por Menandro el Rétor en el segundo de sus tratados de retórica epidíctica, donde se formula la *consolatio*:

El que pronuncia un discurso de consolación se lamenta, también él, por el fallecido y magnifica la desgracia, amplificando, cuanto sea posible la emoción en el discurso, a partir de los puntos que citamos a propósito de la monodia. Hay que tener en cuenta que la monodia consta de los capítulos encomiásticos: familia, naturaleza, crianza, educación, actividades y acciones [...]»²¹

La mayor parte de las composiciones se centran en dos de los *loci a persona* que recoge la tradición de la *inventio*: linaje y acciones (o virtudes), propios del discurso encomiástico. La *Rhetorica ad Herennium* (2.30-31) es la otra fuente esencial para la oratoria sagrada, surgida a comienzos del siglo XIII. Un rasgo formal común, procedente de la retórica, es el uso del apóstrofe, así como el de la exclamación, para manifestar el duelo. Precisamente, uno de los criterios que determinan la mayor calidad de un *planh* es el alejamiento de estos esquemas retóricos establecidos por la tradición, lo que manifiesta no solo la originalidad de la composición, sino también un mayor grado de (aparente) sinceridad, como sucede con el poema «Consiros cant e planc e plor», de Guillem de Berguedà, compuesto con motivo de

¹⁹ Manuel Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, CSIC, 1966, pp. 436-437.

²⁰ M. de Riquer, *op. cit.*, p. 60.

²¹ Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. de M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, p. 216.

la muerte de Ponç de Mataplana (al que previamente había dedicado dos poemas satíricos) en la Reconquista, quizá al sur de Cataluña o tal vez en el Bajo Aragón o Norte de Valencia, hacia 1184.

No obstante, habitualmente encontramos, en estos términos retóricos y literarios señalados, la mayor parte de las cuarenta y tres composiciones conservadas, pertenecientes a este género: el *planh* dedicado a la muerte de Enrique II de Inglaterra («Mon chant fenisc ab dol et ab maltraire»), de Bertrand de Born; el dedicado a la muerte de Ricardo Corazón de León («Fortz chanza es que tot lo major dan»), de Gaus-selm Faidif; el compuesto con motivo de la muerte del infante don Fernando de Castilla, hijo de Alfonso VIII («Belh senher Dieus, quo pot esser sofritz»), de Guiraut de Calauson; o el dedicado a la muerte de Nuño Sánchez, conde de Rosellón («Ai las!, per que viu lonjamen ni dura»), de Aimeric de Belenoi, por citar algunos de ellos.

Resultan interesantes los dedicados a la muerte de damas nobles (destinados al padre de la fallecida), como el de Aimeric de Peguilham «De tot en tot es er de mi partitz», quien introduce una variante del *Ubi sunt?* en la segunda estrofa, al glosar los encantos de la dama; o el de Gavaudan «Crezeus, fis, verays e entiers», dedicado a la muerte de su dama. Las disquisiciones morales o religiosas, que introducen varios de los ejemplos propuestos, conducen a relacionar el contenido de algunos de estos poemas elegiacos con el *Tractatus consolatorius de morte amici* (1260), de Vincent de Beauvais, tratado moral dedicado a San Luis Rey de Francia, tras la muerte de un hijo.

Ahora bien: a pesar de los elementos de carácter religioso que se hallan insertos en varias de estas composiciones profanas (dedicadas a llorar la muerte de un rey o de un noble, o de alguno de sus familiares), este tipo de lírica tuvo una desigual acogida en los reinos cristianos. Así, en la lírica gallego-portuguesa, las composiciones de este tipo alcanzan con dificultad la media docena, y cinco de ellas pertenecen a Pero da Ponte, quien pretendió introducirlas. El sexto *pranto* es de Johan, trovero leonés, seguidor de Da Ponte. Una de estas composiciones de Pero da Ponte, además, es un *pranto* burlesco, dedicado a la muerte de don Manuel, hermano de Alfonso X, con quien no mueren las virtudes (según el tópico provenzal), sino los grandes vicios que, según parece, lo caracterizaron en vida. Otros dos *prantos* están dedicados, respectivamente, a la muerte de Beatriz de Suabia (1235) y a la de Fernando III (1352), en el que se glosan las hazañas y virtudes del rey muerto y se alaba al sucesor, Alfonso X. Precisamente es muy conocido el duelo por la muerte del Rey Santo ordenado por su hijo en Sevilla y recogido en el capítulo 1133 de la *Primera Crónica General*²². Sin embargo, Alfonso X, siguiendo los principios doctrinales de la Iglesia (materializados en el «Canon XXII» del III Concilio de Toledo, en el siglo VI) que aconsejaban evitar las señales de duelo ante

²² Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1977, p. 773.

la muerte —pues ello significaba un indicio de increencia en otra vida— prohibió cualquier manifestación gestual (por ejemplo, mesarse los cabellos o arrancárselos, o golpearse el pecho o arañarse la cara²³) o verbal, que expresara el dolor ante la muerte, como se indica en la «II Partida»²⁴. Esta prohibición eclesiástica fue sancionada por el «Canon CI» del Concilio de Toledo de 1323. Igualmente, la prohibición eclesiástica acabó alcanzando al resto de reinos de Europa²⁵.

Esta prohibición indica, por una parte, la pervivencia de estas manifestaciones de dolor entre las clases populares, que —sin embargo— evitan los nobles, incluso en la vertiente más retórica y literaria; y, por otra, explica la aparición de la parodia del planto que encontramos, por ejemplo, en el *Libro de Buen Amor*. Ello redundaba en el carácter netamente eclesiástico de la obra del Arcipreste, tanto porque su estructura se articula en torno a los periodos del ciclo litúrgico, como por la crítica al amor desordenado que, desde un punto de vista moral, representaba el amor cortés (con sus ribetes de adulterio), la proliferación de clérigos amancebados, o los géneros poéticos profanos, como la pastorela o el planto. No así las composiciones religiosas, como las cantigas dedicadas a Santa María. Porque el Arcipreste no dedica su planto a la muerte de un noble, sino a la de su alcahueta, siguiendo los cánones formales del género, por lo que la parodia encierra un trasfondo moral evidente:

1520 ¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!
Mataste a mí vieja, ¡matasses a mí ante!
Enemiga del mundo, que non as semejante,
de tu memoria amarga non sé quien non se espante.

1521 Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmez,
al bueno e al malo, al rico e al refez,
a todos los egualas e los lievas por un prez,
por papas e por reyes non das una vil nuez [...]²⁶

La muerte es la fuerza que iguala a todos. Tanto en la moralidad del sentido del texto, como en el uso del apóstrofe, dirigido a la Muerte (no a Dios ni al difunto, como en el *planh* provenzal y sus

²³ Esta práctica del duelo es común, desde la Antigüedad, en el ámbito mediterráneo. Por ejemplo, en Grecia, «los estridentes gritos van acompañados del mesarse los cabellos, golpearse el pecho y arañarse las mejillas», Walter Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores, 2007, p. 259.

²⁴ Ángela Muñoz Fernández, «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de Historia de España*, 83 (2009), pp. 107-139; p. 113.

²⁵ Murielle Gaudé-Ferragu, «Le cri dans le paysage sonore de la mort à la fin du Moyen Âge», *Héro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge*, París, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 93-102; pp. 93-94.

²⁶ Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), *Libro de Buen Amor*, ed. de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 391-392.

escasas ramificaciones²⁷), el texto del Arcipreste nos acerca bastante a *Les vers de la Mort*, de Hélinand de Froidmont (monje del Císter del siglo XII), extenso poema dirigido a su círculo de amigos, pertenecientes a la nobleza de Reims. En esta obra hallamos un continuo apóstrofe a la Muerte, el recuerdo de amigos muertos y disquisiciones morales. La obra de Froidmont originará un par de obras que la imitan en el siglo XIII, aunque introduciendo algunas variantes: *Les vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras y los de Adam de la Halle, por lo que esta visión moral conocerá una amplia difusión. Este apóstrofe a la Muerte dio paso, en ese mismo siglo XIV, al diálogo con la Muerte, que hallamos en la *Dança general de la Muerte*, o –en el siglo XV– en la *Danse macabre* francesa o en *Everyman*, en la literatura inglesa. De este modo, podemos establecer la siguiente progresión: apóstrofe a la Muerte (siglos XII-XIV) à alocución de la Muerte (siglo XIV)²⁸ à diálogo con la Muerte (siglos XIV-XV). Junto a estos textos escritos en verso por eclesiásticos, los poetas profanos también cultivarán la poesía moral, que, unida a la tradición popular, producirá un interesante intercambio de temas, formas y planteamientos textuales.

2. LA POESÍA RELIGIOSA Y SU REFLEJO EN LA CULTURA POPULAR EUROPEA

Como hemos visto, la literatura religiosa (el *planh* puesto en boca de la Virgen o el que glosa escenas del Antiguo Testamento, así como la narración de vidas de santos) influye en la lírica provenzal, tras entrar a formar parte de la cultura popular. También varias composiciones elegíacas incluían diversas disquisiciones de tipo religioso o moral. Ello nos aproxima a una concepción de la poesía cultivada por los trovadores, troveros o *minnesingers* para difundir entre los oyentes diversos conceptos procedentes de la Iglesia, como el arrepentimiento por los pecados o la crítica a una sociedad corrompida por la impiedad. Un género transferido de la poesía profana, el alba, será un importante vehículo para alcanzar esta finalidad, adquiriendo así el calificativo de 'religiosa'. El amor humano se convierte en amor a Dios y la muerte en aspiración de encuentro con el Amado, en paralelo con la doctrina formulada en

²⁷ Por ejemplo: «II. Ai! douz compaigns, viaz vai vostre brius!» («II. ¡Ay, dulce compañero, que pronto se acabó vuestro brío! [...]») (Guilhem de Saint Leidier); «II. Reis dels cortes e dels pros emperaire / foratz, senher, si acsetz mais viscut [...]» («II. Señor, hubierais sido rey de los cortes y emperador de los nobles si hubieseis vivido más [...]») (Bertran de Born); «I. Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz / tan estranhs dols cum es del jov' enfant [...]» («I. Buen señor Dios, ¿cómo puede soportarse tan singular dolor como es el del joven infante [...]») (Guiraut de Calanson); M. de Riquer, *op. cit.*, pp. 564, 703, 1085, respectivamente. «Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vus ten ora / por destroyrdes este mund' assy [...]?» (Pero da Ponte); C. Alvar y V. Beltrán, *op. cit.*, p. 166.

²⁸ Como culminación de este proceso, podemos citar el monólogo de un muerto, que moraliza desde el más allá, en *Le pas de la Mort* (ca. 1465) de Amé de Montgesoie. Para el texto de Mongesoie (sobre todo, para una versión completa del texto): Thomas Walton, «Les poèmes d'Amé de Montgesoie (fl. 1457-1478)», *Medium Ævum*, 2/1 (1933), pp. 1-33.

el siglo XIII por Jan van Ruysbroeck o por Thomas de Kempis, bases de esa *devotio moderna* que interioriza la experiencia religiosa y que dará lugar a diversas manifestaciones místicas desde el siglo XV²⁹.

Así, en una *cansó* de Bertran de Born («Quan mi perpens ni m'albire»), escrita poco antes de ingresar en un monasterio en 1195, encontramos la muerte como elemento igualador, en una invitación a la conversión; o en una composición de Arnaut de Brancalò («Pessius, pessans, peccans e penedens») hallamos todo un acto de contrición, no muy alejado del establecido por la Iglesia para iniciar el perdón de los pecados:

- I. Pessius, pessans, peccans e penedens
planc e ploran; preian planc mos peccatz
don anc falhi en cutz ni en pessatz
ni en folhs digz ni en faigz decebens;
e quar suy fortz e forfaiatz follamens,
clam merecian merce, merceyamens
a selh que es unitz et unitatz,
e trinables e tres en trinitatz,
qu'elh me perdo, qu'es perdonans perdos,
cum perdonet als periurs perilhos [...]³⁰

Por otra parte, el alba religiosa nos plantea la conexión entre pecado y muerte, así como la salvación al mantener los mandamientos, conteniendo siempre un ruego a Dios Padre o al Hijo o a la Virgen (incluso a los tres) como verdadera luz que destierra las tinieblas. Estas composiciones las hallamos en trovadores como Folquet de Romans («Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria») o Bernart de Venzac («Lo pair'e'l filh e'l Sant Espiritual»).

Esta relación entre pecado y muerte (y, por tanto, entre salvación y vida) influye también en la poesía religiosa italiana, como podemos comprobar en la obra del franciscano Jacopone da Todi (finales del siglo XIII) o del poeta Francesco da Barberino (principios del XIV). En ambos casos, la percepción de la muerte se produce en términos muy parecidos, pues está causada por el pecado y su consecuencia son los castigos eternos. Así nos lo muestra Jacopone da Todi en las

²⁹ Cfr. Jan van Ruysbroeck en su *Speculum aeternae salutis*: «Semper etiam in DEI essentia morimur per fruitionem», en Jan van Ruysbroeck, *Opera omnia*, Colonia, Apud Arnolium Quentelium, 1609, p. 64; o Thomas de Kempis en su *De imitatione Christi*: «Quis memorabitur tui post mortem, et quis orabit pro te?», en Thomas de Kempis, *Opera omnia*, Kalisch, Ex officina typographica Baltazaris Belleni, 1635, p. 342.

³⁰ «I. Pensativo, preocupado, pecador y penitente gimo llorando, rogando lloro mis pecados que cometí con la mente y el pensamiento y con palabras locas y con obras engañosas; y puesto que soy locamente malo y culpable, clamo pidiendo merced y misericordia a aquel que es unido y unidad y trino y tres en trinidad, que me perdone, pues es perdón condonante, como perdono a los perjuros malvados», Francisco J. Oroz Arizcuren (ed.), *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1972, pp. 66-67.

Laude; por ejemplo, en la «Lauda 26»: «Sì como la morte face a lo corpo umanato, / muito peio sì fa a l'alma la gran morte del peccato»³¹; o Francesco da Barberino, en la segunda parte de los *Documenti d'Amore*, en la «Regola XLVI»:

Morte non è, finir per cosa onesta,
Ma morte grande è questa,
Viuer per vizi, e diletarsi in quegli.
Che per Feri gesti begli
Riman poi morte memoria viuente.
Così lo sconescente
Non puote morto memoria seruare:
Che mai non volse ne la vita intrare.³²

El muerto no puede conservar la memoria, como no puede tampoco conservar sus bienes materiales. Esta idea de la vanidad de las riquezas (ya formulada en el mismo arranque del *Eclesiastès*) procede del tópico doctrinal *Contemptus mundi*, creado por San Bernardo de Claraval³³, que recogerán tanto Alain de Lille en ese mismo siglo XII³⁴, como los impulsores de la *devotio moderna* y sus seguidores. Este tópico lleva aparejado el *Ubi sunt?*³⁵, entrando ambos tópicos en la literatura profana (aunque marcada por la reflexión personal sobre el sentido de la existencia), como podemos ver en el *minnesinger* Walter von der Vogelweide (1170-1228):

Owê war sint verschwunden alliu mîniu jâr!
ist mir mîn leben getroumet oder ist ez wâr?
daz ich ie wânde daz iht waere, was daz iht?
das nâch hân ich geslâfen unde enweiz es niht.
nû bin ich erwachet und ist mir unbekant
daz mir hie vor was kûndic als mîn ander hant [...]³⁶

³¹ Jacopone da Todi, *Laude*, ed. de F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 81. «Así como la muerte hace al cuerpo humano, / mucho peor hace al alma la gran muerte del pecado». La traducción es nuestra.

³² Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, Roma, Nella stamperia di Vitali Mascardi, 1640, p. 126. «La muerte no es acabar por cosa honesta, / sino la mayor muerte es ésta: / vivir por los vicios y deleitarse en ellos, / que, por los bellos gestos crueles, / anulan tras la muerte la memoria viva. / Así, conociendo esto, / no puede el muerto conservar su memoria, / porque no quiere entrar jamás en la vida». La traducción es nuestra.

³³ Leonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Nueva York, Gordon Press, 1975, p. 11; Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 210.

³⁴ Alain de Lille, *Parabole Alani cum commento*, París, Per Michælem le Noir, 1490, fol. A VIII-vº.

³⁵ Este tópico procede de la literatura latina. Su empleo podemos encontrarlo en Ovidio, *Metamorfoseos*, 13.340 y *Fasta*, 2.57; Séneca el Viejo, *Controversiae*, 9.1.4.15; Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, 5.6; o Quinto Curtio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, 9.2.32.

³⁶ «¿A dónde han huido mis años? / ¿Soñé mi vida o fue verdad? / ¿Lo que creí que fue,

Otros autores lamentan la corrupción y el declive moral de su mundo, como Bernart de Venzac («*Lanquam cort la doussa bia*») o Marcabré («*Aujatz de chan, com enans'e meillura*»); o Pero Gomez Barroso («*Do que sabia nulha ren non sen*»). También son de lamentar, desde un punto de vista moral, las habituales infidelidades de las mujeres (quizá la cara más reprochable del *fin'amor*, con Lanzarote y Ginebra como modelo literario), según afirma Marcabré en su poema «*Dirai vos en mon lati*».

Esta poesía, ciertamente, se opone a una lírica trovadoresca más dada a los deleites que a la oración, tal vez con el antecedente literario del poema del Archipoeta (siglo XII) «*Estatuans intrinsecus ira vehemens*», donde el aparente tono doctrinal desemboca en un ruego (estrofa sexta), en el que pide a Dios una buena muerte y seguir gozando de las doncellas y del baile. En tono casi paródico, algunos trovadores nos narran sus viajes al Paraíso, siguiendo esa línea de visiones del más allá que nutre un buen número de textos medievales: el Monje de Montaudon nos cuenta que fue a ver a Dios y que éste lo invitó a dedicarse a la poesía («*L'autrier fuy en Paradis*»); Guillem d'Aupol («*Seinhos, aujas, c'aves saber esen*») realiza una especie de *tensó* con Dios; o Peire Cardenal («*Un sirventés novel vueill comensar*») reprocha a Dios la existencia de un Juicio tras la muerte.

Pero toda esta visión de la Muerte está muy alejada de la religiosidad popular de la Edad Media, en la que conviven elementos de la tradición prerromana junto a otros procedentes de la doctrina, asimilada desde las lecturas litúrgicas y desde la homilética, que tomó como modelo el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand en el siglo XIII.

No cabe duda de que el simbolismo (cuya máxima expresión sería el alegorismo) impregnaba la vida de la sociedad medieval, partiendo del mundo religioso y alcanzando las convenciones sociales del Feudalismo. Pero estas expresiones simbólicas convivían y, a veces, se mezclaban en el imaginario de la población con concepciones mágicas de los objetos o con la visión de la sociedad como una «comunidad de vivos y de muertos», causada por la inexistencia de una separación entre el hombre y la naturaleza³⁷. En el trasfondo de esa convivencia entre vivos y muertos quizá se halle el culto a los antepasados o quizá esa dualidad de mundos simétricos, donde la sociedad de los vivos se refleja en la de los muertos. Asimismo existe una clara correspondencia entre literatura doctrinal y literatura popular, nutriéndose mutuamente al proporcionar modelos para el culto religioso que permitieran la mayor cohesión posible.

existió? / No sé cuánto tiempo he dormido. / Ahora he despertado y desconozco / todo lo que antes conocía como a mi propia mano. / Las gentes y las tierras donde me crié desde niño / me resultan extrañas, como una ilusión [...]» Carlos Alvar (ed.), *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 342-343.

³⁷ Aaron J. Gourevich, *Les catégories de la culture médiévale*, París, Gallimard, 1983, p. 13.

En este sentido, el himno «Vado mori», procedente del *De contemptu mundi* (1267) de Lotario de Conti (que ejerció el papado como Inocencio III) se convirtió en modelo para cantos populares de índole religiosa. Un texto que era cantado y bailado por los romeros que visitaban Montserrat es el «Ad mortem festinamus», contenido en el *Llibre Vermell*, junto a otras nueve composiciones de origen popular (y temática religiosa) que se solían cantar y danzar, y que los monjes adaptaron para evitar cualquier tipo de desviación profana³⁸.

Como indica Víctor Infantes (siguiendo a W. Stammer), el «Vado mori» estaría en el origen de los textos latinos y alemanes que configuran la *Totentänze*, a los que habría que unir el *Encuentro de los tres muertos y los tres vivos*, leyenda nacida en el Norte de Italia y recogida en Francia por Baudoin de Condé hacia 1280. De la confluencia de las fuentes latinas y del *Encuentro*... también surgiría la *Danse macabre* francesa (publicada en el siglo xv por Guyot Marchand) y la *Totentanz* holandesa, con su reflejo en la *Totentanz* de Lübeck³⁹. Por tanto, podemos establecer un origen religioso en esta manifestación popular, que retorna a lo doctrinal para ilustrar las cuestiones derivadas de ese *Contemptus mundi*, cuya adaptación más temprana al castellano es *El libro de la miseria de omne* (siglo xiv): la Muerte se aproxima y es necesario rechazar el pecado. El tercer estadio está compuesto por las danzas de la muerte que hallamos en las literaturas y en la iconografía de prácticamente la totalidad de los países europeos, sobre todo a partir del siglo xv.

Ahora bien: en la configuración de la danza de la muerte participan otras cuestiones. En su origen interviene también la liturgia de los funerales, en los que se realizaba una lectura del *Libro de los macabeos*, o la del Día de los Difuntos, en que se realizaba una representación artístico-literaria, los *Maccabeorum chorea* (de ambos usos del *Libro de los Macabeos* procede el término ‘macabré’). O es razonable considerar las fiestas en las que se danzaba en el exterior de las iglesias, en donde se hallaba el cementerio. En esa visión paralela de los dos mundos, las danzas de la superficie se corresponderían con otras bajo tierra. Incluso podríamos introducir aquí una fiesta popular como el carnaval, al servir de presumible ajuste de cuentas del pueblo hacia los poderosos, recordándoles que también van a morir, pues la muerte iguala a todos⁴⁰. O tal vez debamos retrotraernos hasta la danza ritual sobre la tumba de un héroe en el mundo clásico, danza transferida después a los enterramientos de los mártires cristianos como celebración de su llegada al cielo⁴¹. Las referencias al mundo grecolatino

³⁸ Jesús Francesc Massip y Lenke Kóvacs, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*, Ciudad Real, CIOFF-España, 2004, p. 55.

³⁹ V. Infantes, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ L. P. Kurtz, *op. cit.*, pp. 9-24; V. Infantes, *op. cit.*, pp. 33-151.

⁴¹ M.^a José Franco Mata, «El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20/1-2 (2002), pp. 173-214; p. 187.

alcanzan al «Diálogo de la muerte», escrito por Luciano en el siglo II, en el que se satirizan la vida y la sociedad humanas⁴². O tal vez debamos considerarlas una danza procedente de los bailes nocturnos en los cementerios, propios del folklore germano⁴³. Con un origen u otro, ello nos explicaría la extensa disquisición sobre la sacralidad del cementerio (comenzando por la autoridad de Abraham) que Guillaume Durand introduce en su *Rationale*⁴⁴. En este tipo de danza macabra, lo profano y lo religioso se mezcla hasta el punto de figurar en la iconografía, en calidad de maestro de la danza, un personaje tomado de la mitología germánica: Ogmios, guerrero armado con una maza, arco y carcaj, paralelo del Hércules grecolatino. Ogmios, en la mitología celta, es también el guía de la *caza salvaje*, grupo de jinetes que arrastran consigo a los vivos para trasladarlos al trasmundo⁴⁵; es decir, Ogmios es la Muerte misma, como lo es, basado en esa misma mitología, el Ankou en Normandía, cadáver que sale de su tumba para llevarse a un vivo. Incluso un arquetipo del *roman courtois* como Artús tendría su origen como guía también de la caza salvaje, pues, en gaélico, ‘arzh’ es ‘oso’, uno de los animales simbólicos de la Muerte⁴⁶, ya desde el Paleolítico Medio, como nos muestra la arqueología⁴⁷.

Pero la Edad Media nos ofrece, además, la consideración de la Muerte como un ser abstracto, que se puede representar gráficamente (en la literatura y la iconografía) con unos símbolos propios, sobre todo a partir de la epidemia de peste de 1348 (iniciada en Asia un año antes), entre los que cabe destacar las flechas, procedentes de la imagen de la Peste que nos ofrece el *Apocalipsis* (6, 8). Así la hallamos en el fresco de la iglesia de San Francesco (Lucignano), atribuido a Bartolo di Fredi, «Trionfo della morte» (siglo XIV), cuyo título se convierte en un tópico iconográfico, como podemos ver en el Oratorio dei Disciplini de Clusone (Bérgamo) ya con un esqueleto como protagonista, arquetipo característico del siglo XV⁴⁸. La aparición de los esqueletos se produjo en los monumentos funerarios franceses a mediados del siglo XIV⁴⁹, de donde pasaron a la pintura mural de

⁴² L. P. Kurtz, *op. cit.*, p. 7.

⁴³ J. F. Massip y L. Kóvacs, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ Guillaume Durand, *Rationale divinarum officiorum*, Venecia, Per Simonem Bevilacqua, 1494, fol. a₇-r^o/v^o.

⁴⁵ Philippe Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, París, Imago, 2008, p. 134.

⁴⁶ Ph. Walter, *op. cit.*, pp. 194-211.

⁴⁷ M. Gimbutas, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XI^e siècle*, París, Serge Fleury-L'Harmattan, 1983, pp. 21-41. Mattia Cavagna, «Les visions de l'au-delà et l'image de la mort», *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, E. Doudet (coord.), París, PUPS, 2005, pp. 51-69. Jean-Pierre Dregnaucourt, *La mort au Moyen Âge*, Luçon, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2007, pp. 79-90.

⁴⁹ El esqueleto yacente dio paso al esqueleto armado de arco o de cerbatana o de espada en los triunfos de la muerte italianos, frente a los muertos que salen de sus tumbas armados con los instrumentos característicos del oficio que tuvieron en vida (manuscrito 795 de la Bibliothèque Municipale de Lille, fols. 588-v^o/589r^o), para restringir sus instrumentos característicos a la lanza, la pala y la guadaña (Cementerio de los Santos Inocentes) y, a lo largo del siglo XV,

acuerdo con el modelo del ya mencionado Cementerio de los Santos Inocentes de París (cuyas pinturas y textos recogió Guyot Marchand en su edición de la *Danse macabre*, en 1486), de donde se transmitió a lo largo del xv a otras manifestaciones iconográficas, como las capillas de Kermascléden (1440-1460) y Kermaria (1488-1501), en Francia, cuya decoración macabra se difundió al resto de Europa; o a la ilustración de libros, unidos a los correspondientes textos literarios, como *Der toten dantz mit figuren* (1488) o esos esqueletos danzantes del *Liber chronicarum* (1493) de Hartmann Schedel. En esa representación del esqueleto o del cuerpo en descomposición, la doctrina tomista desempeña un papel fundamental, ya que, como afirma Víctor Infantes, «Es Santo Tomás el que trae para la muerte una explicación ontológica entre la ‘realidad natural’ y la ‘realidad humana’, que desemboca en una concepción escatológica de esta dualidad»⁵⁰.

Una Muerte que mata con sus dardos es también el arquetipo reflejado en la *Dança general de la Muerte* (siglo xiv), donde toma la palabra, dejando atrás las formas del apóstrofe dirigido a ella:

Yo so la muerte çierta a todas criaturas
Que son y serán en el mundo durante,
Demando y digo o omne por que curas
De bida tan breve en punto pasante,
Pues non ay tan fuerte nin resio gigante
Que deste mi arco se puede amparar,
Conuiene que mueras quando lo tirar
Con esta mi frecha cruel traspasante [...]⁵¹

No obstante, un texto de comienzos del siglo xiv, el «Capitolo della morte» con el que Jacopo Alighieri (hijo de Dante) introduce el Canto VII del «Inferno» en la primera copia de la *Commedia*, destinada a Guido da Polenta, nos ofrece una visión muy cercana a ésta que acabamos de ofrecer de la danza castellana:

Io son la morte, principessa grande
Che la superbia umana in basso pono:
Per tutto ‘l mondo ‘l mio nome si spande.
Trema la terra tutta nel mio sono [...]⁵²

convertir solo la guadaña en su atributo específico, junto al carro tirado por bueyes, cargado de cadáveres. En este sentido, resulta muy esclarecedora la trayectoria de la iconografía que acompañó al «Triumphus mortis» de Petrarca en las sucesivas ediciones de los siglos xv y xvi: así, la Muerte aparece representada por un esqueleto con guadaña sobre un carro tirado por bueyes (Venecia, 1490), un esqueleto con guadaña sobre un carro tirado por mulos (París, 1507) y el esqueleto a pie, a punto de cercenar la vida de Laura (Nuremberg, 1596).

⁵⁰ V. Infantes, *op. cit.*, p. 50.

⁵¹ Anónimo, «La danza de la muerte», *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*, T. A. Sánchez (ed.), Madrid, Atlas, 1966, pp. 379-385; p. 379.

⁵² Jacopo Alighieri, «Capitolo della Morte», *Rime e prose del buon secolo della lingua*, T. Bini (ed.), Lucca, Dalla Tipografia de Giuseppe Giusti, 1852, pp. 24-26, p. 24. «Yo soy la

Ello nos lleva a considerar que antes del siglo xiv (o muy cerca de esa época) existieron modelos en lengua latina o en romance donde la Muerte habla en primera persona y, tras dirigirse a diversos personajes, los arrastra consigo, habida cuenta de que el texto de Jacopo Alighieri se difundió por primera vez en 1477, y el resto de danzas macabras son posteriores al texto del poeta italiano y al texto castellano. Por tanto, entre el «Vado mori» (1267), otros himnos de transición –como el «Dies Irae» de Tomás de Celano (siglo xiii)– y los textos que confluyen como fuente de la danza macabra española (*Disputa entre la Muerte y la Vida* o el poema latino de la «Danza de los Muertos»⁵³) debieron de existir otros textos a lo largo del siglo xiii que nos llevan a ese paralelismo cronológico entre el poema de Jacopo Alighieri y el «Ad mortem festinamus» (por tanto, con una difícil consideración de esta canción como antecedente de la *danza de la muerte* como género con características bien definidas), y, después, la *Dança* castellana. Por tanto, cabría hablar de un origen textual de tipo doctrinal, que se imbrica sobre diversos cantos y danzas populares, para configurar textos (cantados o recitados) en cuya representación acaban por resurgir (tanto en la iconografía como en la literatura) arquetipos que formaban parte del imaginario popular pre-cristiano, sean de raíz mítica, sean de raíz simbólico-funeraria.

Por otra parte, Francesco Petrarca, en el «Triumphus Mortis» (*Trionfi*), le confiere un aspecto distinto al que acabamos de considerar. Al narrar la muerte (literaria) de Laura, representa la figura de la Muerte como una mujer pálida, vestida de negro (versos 28-33):

E come gentil cor onore acquista,
così veniva quella brigata allegra:
quando vidi una insegna oscura e trista;
e una donna involta in veste negra,
con un furor qual io non se mai
al tempo de giganti fusse a Flegra [...]⁵⁴

Esta representación de la muerte posee su correlato en el fresco «La Morte Noire», en la Iglesia de Saint-André (Lavandieu, Auvernia), obra fechada en 1355, es decir, en la época en que Petrarca estaba componiendo su obra, lo que nos conduce a pensar en una forma de representación característica del Sureste de Francia (donde se sitúa la ciudad de Lavandieu), pues el poeta italiano pasó su juventud en Provenza, realizó sus estudios en Montpellier y vivió en la Corte papal de Avignon.

Muerte, princesa famosa, / que humillo la soberbia humana, / por el mundo entero mi nombre se expande, / tiembla toda la tierra con mi sonido». La traducción es nuestra.

⁵³ V. Infantes, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ «Y como un gentil pecho honor conquista, / así avanzaba el grupo alegremente / cuando encontré una enseña oscura y triste; / y una mujer en negro manto envuelta, con tal furor que yo no sé si nunca / en Flegra mostrarían los gigantes», Francesco Petrarca, *Trionfos*, ed. bilingüe de G. M. Cappelli, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 208-209.

Por tanto, podemos afirmar que es a partir de la epidemia de Peste que asoló Europa en 1348 cuando la Muerte adquiere rasgos propios, que progresivamente se irán complementando hasta alcanzar una mayor complejidad y desembocar, a finales del siglo xv, en el arquetipo del esqueleto armado con una guadaña, que pervive hasta hoy. La muerte por amor o muerte fingida ha dejado paso de manera definitiva al arquetipo de la Muerte como símbolo del dolor ante el fin implacable y definitivo de la vida. La iconografía y la literatura sobre el trasmundo, paralelas a las referidas a la Muerte, cobran así su sentido, como medio de consuelo, cargándose también de un progresivo retoricismo, cuya finalidad no es otra que atenuar ese dolor; aunque, a fin de cuentas, el sentimiento humano ante la Muerte (también ante el amor no correspondido) se mantengan más allá de su posible conversión en objeto artístico. Arte y vida se complementan así para mostrarnos nuestra naturaleza, pues esta proyección de arquetipos no es sino un modo de representar aquello para lo cual es necesario crear un lenguaje más allá de nuestro lenguaje cotidiano, por cuanto estas experiencias (sobre todo la de la muerte contemplada en la muerte del *otro*) nos llevan a no comprender las causas. Mirándonos en el espejo del arte pretendemos inquirir esas causas que escapan a la racionalidad, para saber que la imagen (hecha trazo o palabra) puede atenuar nuestra angustia.

Recibido: 20/10/2010

Aceptado: 3/02/2011



RESUMEN: En este trabajo se analiza el tema de la muerte en la literatura medieval europea, tanto en la poesía amorosa como en la elegíaca y la doctrinal. A partir de estas visiones de la muerte, estableceremos las conexiones con la tradición popular, común a varios países de nuestro entorno. Todo ello delimitará el imaginario medieval sobre la muerte que se manifiesta en esa tradición literaria compartida y en la iconografía.

ABSTRACT: This article analyses the recurrent theme of death pervading Medieval European literature as evinced in both love or elegiac poems and doctrinal poetry. Departing from the different variations on this outlook, we shall establish viable connections with popular tradition as common to a fairly relevant number of cultural areas surrounding Spain. It is precisely the latter criterion that will delimit Medieval imagery on the theme of death, in the way that shared European literary tradition envisages it in iconography.

PALABRAS CLAVE: muerte, Edad Media, literatura europea, imaginario literario, iconografía.

KEYWORDS: Death theme, Middle Ages, European Literature, Literary imagery, Iconography.